



CONFERENCIAS

HORA 0,5 – EL PUNTO CERO DE LA MEMORIA Y LA POÉTICA DE CONCHA DE MARCO

Matei Chihaia
Bergische Universität Wuppertal

Palabras clave: Poesía social - memoria - tiempo - hora cero - Neorrealismo

1. La hermenéutica de la memoria poética

Para saber lo que puede contribuir la poesía lírica al recuerdo histórico, no es suficiente mirar la tradición poetológica. Entre los géneros artísticos que representan la memoria colectiva –narración del pasado, puesta en escena dramática de lo sucedido, representación en imágenes de unos momentos destacados–, el género lírico sigue padeciendo las consecuencias de los prejuicios clasicistas y románticos acerca de su función o autonomía. Sin embargo, desde hace poco, la discusión crítica se va centrando en la relación entre poesía y memoria: el estado de la cuestión queda definido por numerosos libros y artículos que dedican su atención al género lírico. A partir de la diferencia entre memoria hegemónica y memoria “recuperada” (Colmeiro, 2005) y las calas en “la memoria histórica de cada una de las generaciones poéticas” (López Merino, 2008: 62), han sido estudiados varios aspectos estructurales. El trabajo más sistemático acerca de la relación entre memoria histórica y literatura, la tesis de Sánchez Zapatero (2009), enfoca sobre todo los grandes temas del exilio y de los campos de concentración. Sin embargo, me parece lícito ampliar este enfoque para abarcar también un tipo de poesía más humilde, más alejada de los acontecimientos principales de la historia. Pues por más ‘privado’ o ‘íntimo’ que sea el poema, se sitúa respecto al ámbito histórico y respecto al tiempo (como dimensión de la experiencia humana). Una versión moderna de esta doble relación es lo que yo quisiera describir como el “punto cero de la memoria” en la poética de una autora de los años sesenta.

Para comentar esta poética es imprescindible tomar en consideración el marco específico de la poesía como género literario, saber lo que puede definir una memoria específicamente poética. Me parece que las recientes teorías de la poesía de Terry Eagleton y Rüdiger Zymner aportan perspectivas interesantes para tal hermenéutica de la memoria poética. Eagleton define el poema como “*a fictional, verbally inventive moral statement in*

which it is the autor, rather than the printer or Word processor, who decides where the lines end" (Eagleton, 2007: 25). Según el teórico británico, un poema es una aseveración ficticia, de orden moral, formulada de manera original, cuyos renglones acaban donde quiere el autor, y no la editorial o el programa de tratamiento de textos. No puedo comentar la difícil mezcla de criterios pragmáticos ("*fictional*"), semánticos ("*verbally inventive*") y formales ("*lines*"). Pero el núcleo de esta definición, su parte más original y retadora está en la declaración de la naturaleza "moral" de la oración lírica. Según Eagleton, el poeta hace una aseveración que atañe a normas y valores, lo que implica un vínculo importante con la realidad político-social. Aunque en este punto convergen los géneros literarios, todos más o menos involucrados en la imitación del comportamiento humano y en la puesta en cuestión de las normas que lo rigen, lo específico de la poesía es, conforme lo define Eagleton, la formulación de valores simbólicos en forma de aseveración (y no diálogo o narración). Por cierto, se puede discutir si es aplicable esta definición a la poesía de las vanguardias que, justamente, se van distanciando de las convenciones lingüísticas hasta abandonar las estructuras gramaticales y morfológicas necesarias para formar frases. Así, una acumulación de sílabas, un poema sin verbo, una serie de signos ortográficos no pueden ser interpretados como aseveración. En cambio, la intuición de Eagleton encaja con la mayoría de los poemas escritos en idioma vernáculo, y sobre todo con la llamada "poesía social" (Riera, 1988) en cuyo ámbito se puede situar la obra que intento comentar.

Para completar este breve paseo por el horizonte de la teoría, quisiera también referirme a la definición de Rüdiger Zymner. Su relación a la propuesta de Eagleton es complementaria, ya que Zymner prefiere plantearse el procesamiento estético del poema antes que su contenido ético. En su forma más breve, esta definición reza: "*Lyrik: Repräsentation von Sprache als generisches Display sprachlicher Medialität und damit als generischer Katalysator ästhetischer Evidenz*" (Zymner, 2009: 140). La poesía es, si lo traduzco bien, representación del lenguaje como medio de comunicación y agente catalizador para la creación de evidencia estética. Los términos clave empleados en esta definición, "*Repräsentation*", "*Medialität*" y "*Evidenz*", remiten a un amplio trasfondo teórico que no se puede dilucidar en pocas palabras. Pero con palabras más sencillas, y con la ayuda de algunas metáforas, diría que el poema funciona como una pantalla en que se proyecta el lenguaje. Esta pantalla refleja una vertiente determinada del lenguaje, y absorbe la otra vertiente. De esta manera, el poema muestra como el lenguaje sirve de medio formativo para formas múltiples, y nos impide verlo como una forma conformada por otros medios. La definición se apoya sobre la teoría de los sistemas de Niklas Luhmann, según el cual los términos "medio de comunicación" y "forma" no caracterizan sino aspectos de un sistema, y que –por ejemplo– un periódico puede ser analizado al mismo tiempo como un "medio" en que se comunican varias formas (obituarios, noticias deportivas, artículos de

fondo...) y como una “forma” condicionada por otros medios (el papel, la cadena de producción, la pagina web...) (Luhmann, 1995: 166-167). Desde luego, la misma duplicidad se observa en el lenguaje: cuando lo miramos como “medio de comunicación”, representa una herramienta en la producción de las categorías o formas del pensamiento y el lugar donde se está produciendo la conciencia. Son principalmente los obstáculos a una lectura fácil o unívoca los que ponen de manifiesto esta función fundamental del lenguaje-medio. Todos los rasgos salientes –rima, métrica etc.– son tales “atracciones” que apuntan el hecho de que necesitamos el lenguaje no solo para comunicar, sino también para formar e interpretar las ideas que vamos comunicando (Zymner, 2009: 102). Las mismas atracciones sirven también como “catalizadores”, es decir, facilitan y fomentan la intuición estética frente al texto. En otras palabras, imponen un proceso de interpretación en el que el lector comienza a plantearse la cuestión “¿Pero qué es lo que quiere decir el poeta *en realidad*?” (Zymner, 2009: 121). Como no podemos cimentar la interpretación en un contexto pragmático o confiar en la propia claridad de lo dicho, conforme lo hacemos en otros géneros literarios, el poema nos incita a que percibamos la evidencia estética del acto de enunciación, o sea, una dimensión que suele ser ocultada por las formas ‘normales’, es decir las formas puestas en marcha para acelerar el entendimiento de lo enunciado.

Las dos aproximaciones teóricas llegan a definiciones diferentes: mientras que Eagleton propone leer el poema como aseveración de tipo moral, la definición de Zymner hace hincapié en las condiciones trascendentales de la comunicación. Para Eagleton, la poesía es representación del mundo (o, más precisamente, de sus normas y valores), para Zymner no representa sino el lenguaje como acto simbólico (y, justamente, como el acto por el que se van creando normas y valores). Por cierto, ambos teóricos no se trazan los mismos objetivos: Eagleton va acercando el habla poética de la comunicación ‘regular’, con el intento implícito de invitar un público más numeroso a la lectura de poemas. Zymner al contrario realza la dificultad del género lírico, y exige una experiencia estética que va más allá de la lectura propuesta por Eagleton. En la diferencia de estas definiciones asoma el viejo conflicto entre los partidarios del aticismo y del asianismo en la poesía... Pero no he evocado esta contraposición dialéctica para indagar otra vez constantes como la relación entre las palabras y las cosas, entre el lenguaje y el mundo, entre los símbolos lingüísticos y el simbolismo social y cultural. Lo que sí puede enseñar el paralelismo de las dos teorías recientes es que la poesía permite una pluralidad de lecturas posibles y que ambas se plantean con cierta preocupación lo que el poeta nos quiere decir *en realidad*. El tamaño de esta preocupación hermenéutica puede variar –en Eagleton se limita a la búsqueda de interrogantes y aseveraciones, en Zymner llega a las alturas de la filosofía del lenguaje– pero en cualquier caso va más allá de los esfuerzos que se suelen hacer en otros géneros literarios.

Como todo arte de entender, la hermenéutica del texto poético se centra en la temporalidad del entendimiento. Para retomar la trama dialéctica de los dos teóricos, nos podemos preguntar si el poema evoca una visión del mundo que va a la par con un sentimiento del tiempo o si el poema conlleva una experiencia temporal que se puede experimentar de modo estético: en otras palabras si nos habla de impaciencia, nostalgia, aburrimiento o si nos pone en un estado de ánimo parecido a estos sentimientos. Las dos vertientes del círculo hermenéutico que emerge de esta pregunta, a saber, si las formas simbólicas relacionadas con el tiempo son productos del pensamiento o si lo preceden, involucran todos los recursos concretos movilizados por la retórica del texto: los deícticos temporales, el tiempo de lectura y el tiempo del recuerdo o del olvido que acompaña cada proceso de lectura, el ritmo prosódico, las regularidades métricas, las irregularidades tipográficas (la duración de líneas breves y líneas largas), la semántica del tiempo y las connotaciones de las palabras vinculadas con mitos, discursos, teorías de la temporalidad... Toda esta maquinaria retórico-semiótica necesita un caldo de cultivo –un conjunto de formas simbólicas preexistentes– para cobrar vida; al mismo tiempo, el conjunto de formas y símbolos es creado y transmitido por los propios recursos que obran en el texto. Para leer un poema es imprescindible tener una formación previa; pero la lectura representa también un comentario acerca de esta formación y una contribución directa a ella.

Este círculo hermenéutico resulta más interesante todavía cuanto más vamos estrechando el tema para mirar la memoria histórica. En este caso específico las dos definiciones contrapuestas conducen a dos funciones complementarias del texto poético: es, por un lado, testimonio de algo, aseveración acerca de una realidad extra-textual que constituye el objeto de la memoria; pero también lo podemos abordar, por otro lado, como el lugar en que se representa el proceso de la memoria en su estado activo, es decir la apertura cultural y lingüística que va más allá de las formas existentes. Cabe mantener esta actitud hermenéutica hasta en el caso muy particular de la poesía escrita *para conmemorar el presente como presente*.

2. El punto cero de la memoria

Después de esta introducción teórica, y de acuerdo con lo que hemos comentado acerca de la relación entre la poesía y la historia, conviene precisar el contexto histórico del “punto cero”. Aunque en el “*exegi monumentum aere perennius*” yace, implícito, el momento presente en que el poeta contempla su propia creación, el poema pre-moderno suele formar un puente entre el pasado, recordado por el *poeta doctus*, y el porvenir, vislumbrado por el *poeta vates*. La visión de una literatura “por ahora” o “por hoy” no aparece antes del siglo XIX. Es como si la forma simbólica del presente no pudiese prescindir del clima cultural de la

desacralización, de la industrialización y de una nueva sensibilidad estética. El crítico que más ha comentado la impronta de estos fenómenos de la poesía es Walter Benjamin. En su ensayo sobre los temas principales de Charles Baudelaire, Benjamin define la experiencia moderna del tiempo desacralizado: mientras que los poetas románticos experimentan el tiempo según los ciclos lentos de la naturaleza (las temporadas, los atardeceres, los brotes que anuncian el renuevo de la vida...), los modernos cuentan las horas y los segundos que ya no tienen el color de estos ciclos naturales (Benjamin, 1974). En el calendario moderno, el domingo deja de ser un día destacado. Además, la industrialización y las formas de reproducción masiva aceleran la experiencia del mundo y le quitan el aura de la experiencia romántica. La nueva sensibilidad del artista da muestra de este atropello en el doble sentido de que lleva sus lastres y de que propaga su impacto hasta el lector; según miremos el poema como aseveración acerca del mundo o representación del pensamiento en marcha podemos subrayar el aspecto testimonial o el aspecto estético de esta forma, insistir en su vínculo con la realidad socio-histórica o en su eficacia en la puesta en cuestión de esta misma realidad...

Supongo que en este proceso también estriba el interés poético por la “hora cero”: la significación de la palabra “hora” cambia en el curso del siglo XIX. Según Benjamin, la hora moderna deja de ser una entidad espiritual para dividirse en minutos y segundos. La medianoche, momento natural marcado por la posición de la luna, y en general *la* hora llena de porvenir (que se manifiesta en la “hora mortis”, p.e.) se van convirtiendo en *una* hora, y hasta en “hora cero”. Como los segundos, esta hora cero es, pues, una señal de la temporalidad moderna. Pero esto no es sino una hipótesis que necesita más de una disciplina académica para ser corroborada. En este esfuerzo concertado, pues, la crítica literaria se debe ceñir a la cuestión de cómo llega a ser la poesía el lugar donde se asevera esta forma simbólica, donde se va representando su funcionamiento.

En el siglo XX, la expresión “hora cero” tiene varias significaciones y connotaciones que, paulatinamente, llegan a penetrar el mundo de la poesía. La “hora cero” forma parte de una variedad de discursos, connotados de forma muy diversa. Durante la primera guerra mundial, esta expresión llega a formar un elemento básico en el metalenguaje militar, significa el momento en que comienza una acción estratégica; desde allí lo retoma el metalenguaje político en el curso de los años treinta. Las ocurrencias más notables son las que se refieren a la guerra de España, luego a la segunda guerra mundial: entonces, para dar cuenta de la mezcla de intereses políticos y estratégicos y para expresar que es imprescindible intervenir en España, un periodista dedica todo un artículo a este nuevo momento clave de la política europea (Budzilawski, 1937). En un proceso de ampliación semántica, la expresión “hora cero” no tarda en infiltrarse en el lenguaje metapoético. En Alemania, toda una generación de escritores de posguerra va a definirse mediante la

metáfora de “punto cero” o “año cero” que se inspiran directamente en la “hora cero”, como aparece en el discurso político-militar tan difundido por la presencia de la guerra en casi toda Europa (Brockmann, 2009: 241-262). Para la denominada generación del 47 (“Gruppe 47”) en Alemania estas metáforas significan sobre todo la posibilidad de un comienzo sin antecedentes; la página blanca, la pérdida de todos los fondos de la cultura humanista, en el trauma de haber asistido a un genocidio y a la destrucción masiva de la guerra. También doy por sabida la importancia que ha adquirido el tema de la “hora cero” en una rama de la poesía peruana, inspirada por el título epónimo del conocido poema de Ernesto Cardenal: “Hora 0”. Su propósito es contrapuesto a los poetas alemanes: aunque, como ellos, emplean la expresión para vincular el lenguaje metapoético con un lenguaje metahistórico, Cardenal y los del grupo “Hora Zero” [sic] evocan un arranque de la acción revolucionaria (Morales Saravia, 1991). Las connotaciones de la misma fórmula cambian, pues, según se emplee para expresar la derrota de la tradición humanista o para destacar el primer momento de un levantamiento en contra al poder. Por cierto, algo semejante ocurre en la denominada “poesía social” española de aquellos tiempos.

Hora 0,5, el libro al que me refiero en adelante, es la obra de una autora cuya biografía caracteriza el clima opresivo de la España franquista. Concepción Gutiérrez de Marco, que firma sus obras Concha de Marco, es una poetisa e intelectual de los años sesenta que sufre, junto a su marido, el crítico e historiador de arte Juan Antonio Gaya Nuño, una forma de exilio interior. Su esposo fue objeto de “una larga condena al término de la Guerra Civil, que condicionó su vida. Su valiente y honrada negativa a jurar los principios del Movimiento, le valió el ostracismo y la prohibición de ocupar puestos públicos (la universidad, por ejemplo)” (Arribas, 2011). La actividad de Concha de Marco también muestra las señas de la opresión. Tras publicar dos cuentos breves y algunos ensayos, la soriana se dedica principalmente a la traducción de libros de arte, como el *Picasso* de Ronald Penrose (1959). No será hasta los años sesenta que hable con voz de poetisa. En 1966 publica su primer volumen en una colección dirigida por Manuel Arce en la editorial “La isla de los ratones” de Santander. Sigue, sólo un año después, *Diario de la mañana*, libro muy elogiado por algunos críticos, y otras obras poéticas. Hoy día, su obra poética está casi olvidada, a favor de sus muy meritorios libros de crítica y de compromiso feminista (*La mujer española del romanticismo*, p.e., dos tomos publicados en 1969; por lo tanto, se la comenta en Pérez, 1996: 124-126).

No quiero comentar las razones de este olvido, ya que sería, otra vez, ir más allá de los límites de la crítica literaria. Sólo puedo constatar el hecho, y lamentar que se pasa en silencio una obra que había intentado conservar la memoria del momento presente, de aquel “punto cero” típico de la poesía social. La obra de la poetisa expresa la preocupación del tiempo actual, de un presente que toma una forma muy peculiar, la de una actualidad cuyo

recuerdo se hace difícil por varias razones, y cuya transcendencia hacia el futuro resulta insegura. La poesía acepta el reto de abarcar la memoria de estos momentos excluidos de la historia oficial, de las noticias del periodismo y del costumbrismo etnográfico. O para decirlo con las palabras de un lector discreto de *Diario de la mañana*, los poemas de Concha de Marco revelan “eso que pasa cuando continuamente nos advierten que no pasa nada” (Manrique de Lara, 1974: 187).

Es cierto que una determinada tradición de la poesía del tiempo en España enmarca estos versos y funciona como una caja de resonancia para sus expresiones temporales. Así se suelen asociar los poemas de Concha de Marco a la idea unamuniana de “intrahistoria” (Cano, 1974: 190) o a la fascinación de Antonio Machado con el tiempo (Díaz-Plaja, 1971: 67). También se la compara con otros poetas que se fijaron en la noticia diaria: Juan Emilio Aragonés con *El Noticiero* (Madrid 1965) (cf. Díaz Plaja, 1971: 68) y Manuel Mantero con “La lámpara común” (cf. Manrique de Lara, 1974: 187). En este grupo, las obras de Concha de Marco, no sólo *Hora 0,5* (1966), sino también *Diario de la mañana* (1967), y *Una noche de invierno* (1974) se centran en la experiencia subyacente a la pluralidad de discursos sobre la “hora cero”. Traen a la memoria esta forma de temporalidad (cuando los leemos como suma de aseveraciones), pero lo hacen también mediante una forma de memoria muy específica (que resalta cuando los leemos como representación del lenguaje como medio de comunicación). La memoria del punto cero se pronuncia, en sus poemas, desde un punto cero de la memoria.

Como en la argumentación del propio Benjamin, este “punto cero” está cargado de connotaciones políticas. En el horario, en las fracciones de la cara del reloj, no se dibuja solamente la experiencia de un presente desacralizado, experimentado de golpe por un ser extremadamente sensitivo, sino también la alegoría de un retraso en el campo de las ciencias exactas: “La geometría abierta sobre la mesa, / el reloj, atrasado, abultando los números romanos en marco de olas negras [...]”, dice “Niña malísima” (Marco, 1966: 30) con una contraposición marcada entre el libro de geometría y los números romanos del reloj, procedentes de un sistema numérico latín que incluso carecía de signo para “cero”. Como en la siguiente alegoría, el gerundio enfatiza la inmovilidad del presente. Los atropellos de la circulación urbana se han imprimido en el “Cementerio de coches”, uno de los poemas que giran en torno del “punto cero”, materializado en el “punto muerto” de los coches naufragados:

Velocímetros quietos, depósitos vacíos,
inmóviles agujas señalando
el punto muerto, y encubierto,
del movimiento y la materia,

la confidente y recatada incógnita
de la ecuación de espacio por el tiempo,
reducida a diabólica respuesta,
metales oxidados, hormigas y lagartos
que albergan su guarida entre la hierba (Marco, 1966: 13-14).

El sobreentendido económico-político en la alegoría del cementerio se contrapone a los éxitos de venta en la pujante industria automóvil por aquellos años (cf. García Ruiz, 2003: 45). Las connotaciones temporales del punto muerto, del velocímetro quedado en cero, se descifran tan fácilmente como las del reloj atrasado.

Para ir más lejos de estas críticas implícitas a la realidad social de los años sesenta, y llegar a lo específicamente lírico de estas obras, tenemos que encontrar un sistema cultural en que la “hora cero” sirve como elemento de diferenciación. La diferencia es la condición para que se puedan analizar los poemas como representación de un sistema cultural (de un sistema de signos) como medio de comunicación. Y el sistema en que se puede encontrar esta diferencia es el cinematógrafo.

3. Memoria poética y memoria cinematográfica

Gracias a la valiosa antología de José María Conget sobre el cine en la poesía española disponemos de un corpus que permite ubicar la obra de Concha de Marco respecto a otros poemas, en los que la proyección de películas va articulada con la memoria.¹ Casi tan antigua como el propio cine, esta relación alegórica muestra el nuevo arte como medio de conmemoración, o, al revés, como una de las formas recordadas. Corren los comienzos del siglo XX cuando Manuel Machado representa su memoria como cinematógrafo, es decir como medio audiovisual: “En el cinematógrafo / de mi memoria tengo... [...] En el cinematógrafo / de mi memoria tengo / cintas medio borrosas” (“Caprichos”, 1900-1905, cit. en Conget, 2002: 29). Además de ser el medio de comunicación, el propio cine puede formar parte de la memoria, como en los recuerdos apuntados por Rafael Alberti en su “Carta abierta”: “Yo nací –¡respetadme!– con el cine” (cit. en Conget, 2002: 55). La forma autobiográfica que abarca y absorbe la historia del cine, aquel paralelo entre la vida del poeta y la evolución del séptimo arte, se encuentra en numerosos poemas, de los que sólo quiero mencionar “El cine de los sábados” (*Teatro de operaciones*, 1967) de Antonio Martínez Sarrión; el poema que acaba con los versos “ríos de la memoria tan amargos / luego la cena desabrida y fría / y los ojos ardiendo como faros” (cit. en Conget, 2002: 196) luce las ventajas de la poesía frente a otras formas de recuerdo,

¹ No es vano agradecer su generosidad a José Antonio Pérez Bowie, que por señalarme este libro me ha permitido ampliar la argumentación de esta ponencia.

y sobre todo frente a la narración. Mientras que el capítulo sobre el cine de los pueblos en la reciente autoficción de Antonio Muñoz Molina, *El viento de la luna* (2006), presenta un lujo de detalles costumbristas, los versos de Martínez Sarrión asumen plenamente la dimensión alegórica del tema. El poema lleva la analogía entre el yo y el cine hasta el punto en que resalta la semejanza del hablante con el medio audiovisual, por lo que este último llega a ser un modelo de la autoridad y de la creatividad del poeta.

Otra metamorfosis del yo que se convierte en máquina de proyección la expresa Pedro García Cabrera cuando recuerda el momento “al tiempo que abrían / las luces los párpados” (cit. en Conget, 2002: 164). La metáfora conceptista no es una excepción. En “Alondra de la noche de cine” (*Día de alondras*, 1951) García Cabrera mezcla sistemáticamente la forma del cine con las formas proyectadas en la pantalla, por ejemplo “la noche del cine / corría a caballo” (cit. en Conget, 2002: 163). La metáfora condensa la identificación ambigua del sujeto autobiográfico, que oscila entre la proyección (la forma del cine) y la película que se está proyectando (las formas comunicadas por medio del cine). Es como si el género poético sirviese para quitar coherencia al discurso autobiográfico, y para exhibir –por medio de metáforas y de alegorías conceptistas– su forma en el espejo de la representación del cine o de las formas representadas en él. Los poemas que se dedican al recuerdo del cine no pueden evitar una reflexión acerca de las formas en que se está vertiendo la memoria, y sobre todo acerca de la forma de la autobiografía.

Sobre este trasfondo se deslinda lo específico de *Hora 0,5*. Comparte con los demás poetas sociales la obsesión de la memoria y la impaciencia frente a las narraciones autobiográficas (cf. Bode, 2011). Sin embargo, la autora elige otro tiempo, el presente, con el que se corresponde otro tipo de recuerdo. Por tanto la presencia, más discreta, del cine en su obra se encamina hacia un propósito insólito. A este último respecto, el comentario de José Luis Cano nos ofrece una pista imprescindible cuando va asociando los poemas con las películas del Neorrealismo italiano:

Porque es la propia poetisa, Concha de Marco, la que se evoca a sí misma, en una tarde gris contemplando abstraída y a ratos fascinada el móvil y lento horadar de la excavadora, las oquedades irreales, las arenas muertas y amarillas, “con los ojos nublados por la lluvia que cae / sobre todas mis batallas perdidas.” [‘Madrid al día’] Y otra vez es inevitable el recuerdo cinematográfico. ¿No hemos visto esa misma escena –una mujer errante que se para un momento a contemplar unas obras– en uno de esos films de Antonioni [...]?” (Cano, 1974: 191-192).

La intuición del crítico coincide felizmente con una tendencia poética de los años sesenta que consiste en discriminar “estilos” o formas de cine, y, muchas veces, en la negativa a toda una tradición cinematográfica. En la obra de Jorge Guillén se nota, por ejemplo, una actitud muy distante cuando teme “Que llegue a ocurrir de veras / Esta más y más fantástica / Representación en forma / Tan cinematografiada” (“Figuraciones”, de *Clamor*, 1960, cit. en Conget, 2002: 176) o cuando subraya que “Nuestra película no es de Hollywood” (*Aire nuestro. Homenaje*, 1967, cit. en Conget, 2002: 194). De hecho, el crítico que percibe la situación descrita por Concha de Marco como “recuerdo cinematográfico” le añade un elemento clave, y una explicación alegórica. Sin embargo, esta clave no falta en otro poema, que se puede relacionar con el de Concha de Marco como si fuese la alegoría medio descifrada (*permixta apertis*) de su respectiva *tota allegoria*: “...Todo muy cinematográfico”, concluye el poeta Félix Grande, indicando así la clave de los versos precedentes de su poema: “Desde el velador / a través de los cristales de la puerta, / entre el áspero viento / del invierno que se aproxima, / se ven pasar, subido el cuello / de sus abrigo, gentes, / pequeñas representaciones / del universo. El vuelo / de algún pájaro planeando, / alguna hoja de árbol, / contados coches....” (“En el velador de un café”, *Film*, 1967, cit. en Conget, 2002: 189). Consta que la situación y los enfoques descritos por Grande se inspiran en un estilo cinematográfico que tampoco “es de Hollywood”: en las películas neorrealistas.

Lo que apoya la interpretación de Cano es la forma en que el poeta va experimentando el tiempo, y que remite a la diferencia del nuevo cine de los sesenta y la tradición narrativa de Hollywood (presente en los poemas de Guillén y Grande). Como la película neorrealista, la poesía contrapone a la dinámica ininterrumpida de la acción las interrupciones, los quiebres de un tiempo discontinuo: “El complicado suceder del tiempo / seccionó aquellos hilos invisibles” (Marco, 1966: 26). La imagen-movimiento se convierte, por culpa de este corte, en una imagen-tiempo, con los términos acuñados por Gilles Deleuze. La “hora cero” ejemplifica, pues, la diferencia entre el cine de acción y el cine típico del Neorrealismo, donde la acción, o el movimiento continuo, deja paso a la contemplación del devenir y del pasar de las cosas, a la contemplación del tiempo (Deleuze, 1985). Estas categorías, que debemos al esfuerzo de Deleuze por entender la filosofía moderna del tiempo a partir del séptimo arte, me parecen idóneas para refinar la propuesta de Benjamin y estudiar los trasfondos de esta poética particular.

No faltan en los poemas de Concha de Marco alusiones explícitas a las nuevas artes audiovisuales. Pero lo más importante es que su obra abarca el sistema de diferencias, la estructura de aquellos medios, en su totalidad. De esta manera los poemas de *Hora 0,5* representan no sólo el funcionamiento del lenguaje como medio de comunicación, sino que la reflejan también en el funcionamiento del cine. Cuando la autora ridiculiza abiertamente la

pasividad de los “televidentes” en un poema epónimo, opera la discriminación entre el medio manipulador de la tele y el cine como forma de arte que vale la pena imitar (Marco, 1966: 43). Encontramos citas irónicas del cine de género lírico y narrativo, de las películas de cine negro (“Ragtime”, Marco, 1966: 21-22; “Gangster”, Marco, 1966: 23-24; “Blackmail”, Marco, 1966: 44-46); en estos textos, la poetisa practica un arte de cortes y del montaje que va parodiando las soluciones de continuidad del cine:

“Desenfrenada huida en coche oscuro
en autopista larga mojada por la lluvia,
persiguiendo la imagen destinada:
Caído de bruces sobre el suelo sucio” (Marco, 1966: 24).

Es un tema favorito de los años cuarenta; hay semejanzas que van más allá del título, entre “Gangster” y la imitación de película negra de Diego Navarro, “Gangsters” (cit. en Conget, 2002: 131), o la micro-comedia de Victoriano Crémer “Fábula de la persecución y muerte de Dillinger” (cit. en Conget, 2002: 135-141). Como en estos ejemplos, la trama narrativa de las películas de ficción está sometida a una condensación, a unos cortes o unas deformaciones que se van acercando a la estética neorrealista o *Nouvelle Vague*. Los poemas evocan los temas de Hollywood junto a las nuevas formas que imponen una insólita experiencia del tiempo. Las consecuencias de estas formas para la memoria del tiempo presente forman el núcleo de la experiencia poética expresada en *Hora 0,5*.

Esta experiencia es la de una hora cero, de un momento desvinculado del pasado y de las consecuencias de cualquier actividad. La hablante suele tener una actitud inmóvil: poco actúa sobre el mundo que observa, y muy a menudo su mirada está enmarcada, se filtra por una ventana, un cristal o un espejo que recuerdan las “situaciones ópticas y sonoras puras” (para decirlo otra vez en palabras de Deleuze): situaciones contrapuestas a la acción, hechas de movimientos parados, acciones detenidas, personajes despistados que deben contentarse con mirar y escuchar para reorientarse. La función testimonial de esta poesía es un lugar común entre los críticos. “Somos testigos felicísimos del devenir de las cosas”, afirma uno de ellos (Díaz-Plaja, 1971: 68). Al contrario: los testimonios se deben a un empate, de la impotencia del hablante, de su alejamiento de la realidad, del bloqueo que experimenta respecto al “aparato psico-locomotor”, como lo llama Deleuze, es decir a lo que permitiría una acción seguida. La atención prestada al devenir de las cosas, la paciencia con la que se describen los fenómenos de lo cotidiano y la calma de la autora frente a los movimientos que la rodean son el resultado de su dificultad para relacionarse con el futuro o el pasado.

La función del cine en el conjunto de su obra no se limita, pues, a reflejar la vertiente medial del lenguaje, y la pantalla del poema en una pantalla audiovisual. También recuerda, a través de la contraposición de dos formas de tiempo, los conflictos que atraviesan la existencia de la poetisa, y se plantea la posibilidad del recuerdo desde un porvenir inseguro. Los poemas anuncian desastres, fracasos o naufragios, con el hablante lírico como testigo sobrio, triste y silencioso de las pequeñas catástrofes del tiempo. Como en la propia estética neorrealista, el compromiso social con la memoria del presente se expresa por referencias al destino: en este mundo, “los dedos diminutos de la lluvia / arañan el cristal de la ventana. / Abandona las horas al reloj o a la suerte, / el espacio / a la bomba explosiva de los números” (“Tarde de domingo”, Marco, 1966: 35). Un marinero amoroso sacará a bailar a la sirena “[...] sin ver que en las escamas de la cola / hay un radar parado / que al tiempo aflige y estremece al hado” (“Naufragio”, Marco, 1966: 11). Observa al hijo que nunca va a nacer en la hora cero de su concepción, como “[...] materia prima del mundo, / oculta biología, arbitrario engranaje que no funcionará” (“Canción de cuna para cantarla a nadie”, Marco, 1966: 20).

En fin, el cine aporta un marco de referencia, en el que los motivos centrales cobran un sentido ‘actual’, más allá de los tópicos transhistóricos. Conforme a su papel en las películas neorrealistas, los niños con su diminuto radio de acción son los exponentes típicos de esta actividad arrestada. Ya cité un verso de la “Niña malísima”. Otros poemas recalcan la misma experiencia de desaliento frente a las limitaciones impuestas a la mirada inocente. La niña que sueña con una vida en Londres o en París tropieza con la triste realidad, y tiene que replegarse sobre una existencia a lo viejo:

Ni té de las cinco
ni consumé en taza,
solamente unas sopas de ajo
y un torrezno exprimido en el pan.
Así tu destino, mojado con vino,
siempre será igual” (“Dúo para jota y vals”, Marco, 1966: 15-16).

Aunque estemos lejos del trágico destino del niño en *Germania anno zero*, la impotencia frente al propio destino está presente de una forma tan sobrecogedora como en la obra de Roberto Rossellini. En poemas con títulos ‘clásicos’ como “Inquam”, que empieza por los versos: “La patria es el gastado idioma / que vierte el corazón en la ternura / al dirigirse a un pájaro o a un niño” (Marco, 1966: 27), se esconde el provocador paralelismo de animales y seres humanos. El verbo “ser” en estos ejemplos sirve para definir cualidades esenciales, fiables; sin embargo los zeugmas que combinan elementos muy dispares

(destino-vino, pájaro-niño) subrayan la casualidad de estas definiciones, su falta de transcendencia. Estos versos proponen, cada vez, una aseveración moral, pero además imponen también una intuición estética sobre las condiciones de esta aseveración, que, desde luego, no son solamente de orden artístico.

Las “horas cero” dentro del libro de Concha de Marco son más o menos independientes de las demás “horas cero” que encontramos en el contexto literario de la posguerra, en los varios países que a este concepto se refieren, tanto de las connotaciones de desmemoria que tienen en Alemania, como de las revolucionarias de Hispanoamérica. En cambio, las connotaciones creadas por la autora española, muy vinculadas a la experiencia estética del cine, a las fórmulas temporales de las películas neorrealistas, de *La notte* (1961) de Antonioni, o de *Germania, Anno zero* (1948) de Rossellini, trazan una alegoría de la memoria: hace el retrato de un presente desvinculado del pasado y del porvenir, en el que la mirada melancólica del poeta observa la inacción y el pasar del tiempo, de un tiempo que ni siquiera ofrece el consuelo de la acción, o del amor. Los elementos específicos de este ‘punto cero de la memoria’ que se reflejan en la alegoría cinematográfica son la posición del poeta como espectador y testigo, cuyas aseveraciones morales se enfrentan a la amenaza de un fracaso inminente y cuyas definiciones provisorias, cimentadas en casualidades, se contraponen a la tentación del costumbrismo. Entre la aseveración ética y la evidencia estética proporcionada por el poema, de acuerdo a las dos definiciones de este género que nos han servido como hilo conductor, el presente definido en la obra como *Hora 0,5* pone en cuestión los géneros habituales de la memoria, pero también se plantea la posibilidad de una aseveración moral. La poetisa observa y apunta sus observaciones, y la forma estética de estos apuntes es más que una mera ilustración o un refuerzo de su mensaje: más bien, las referencias a la estética del cinematógrafo en general y a los películas neorrealistas en particular subrayan la dificultad de tales aseveraciones y definiciones duraderas, la propia dificultad de la memoria en las condiciones del tiempo presente. De forma casi siniestra, el olvido en que su obra ha caído confirma este presentimiento de la autora y el valor de su poesía.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1974). “Über einige Motive bei Baudelaire”. W.B., *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 605-654.
- Bode, Frauke (2011). “Fiktionalisierte Identitäten: Auto(r)biographische Konstruktionen in Lyrik und Prosa bei Carlos Barral und Jaime Gil de Biedma”. En Mancas, Magdalena Silvia/ Schmelzer, Dagmar (coord.), *Der espace autobiographique und die Verhandlung kultureller Identität. Ein pragmatischer Ort der Autobiographie in den Literaturen der Romania*, München, Martin Meidenbauer, 149-165.
- Brockmann, Stephen (2009). *German Literary Culture at the Zero Hour*. Rochester N.Y.: Camden House.

- Budzilawski, Hermann (1937). "Schicksalsstunde". En *Die neue Weltbühne* 33/27: 829–833.
- Cano, José Luis (1974). *Generaciones de posguerra: poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Colmeiro, José F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Conget, José María (2002). *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana. Una selección*. Madrid: Hiperión.
- de Marco, Concha (1966). *Hora 0,5*. Santander: La isla de los ratones.
- de Marco, Concha (1969). *La mujer española del romanticismo*, 2 tomos, León: Everest.
- Deleuze, Gilles (1985). *L'Image-temps. Cinéma 2*. París: Minuit.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1971). *Cien libros españoles*. Barcelona: Anaya.
- Eagleton, Terry (2007). *How to read a poem*. Oxford: Blackwell.
- García Ruiz, José Luis (2003). *Sobre ruedas: una historia crítica de la industria del automóvil en España*. Madrid: Síntesis.
- López Merino, Juan Miguel (2008). *Sobre poesía posfranquista (Hacer historia y otras cuestiones)*. Madrid: Verbum.
- Lorenzo Arribas y José Miguel (2011). "Un hombre llamado Juan Antonio Gaya Nuño". En *Rinconete* 9 de mayo de 2011, sitio consultado el 23 de enero de 2012. (http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_11/09052011_02.htm).
- Luhmann, Niklas (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Manrique de Lara, José Gerardo (1974). *Poetas sociales españoles*. Madrid: EPESA.
- Morales Saravia, José (1991). "Lima en la poesía de los años 70: el grupo HORA ZERO". *Ibero-Amerikanisches Archiv* 17: 387–406.
- Muñoz Molina, Antonio (2006). *El viento de la luna*. Barcelona: Seix Barral.
- Penrose, Roland (1959). *Picasso*. Trad. y anot. por Concha de Marco. Madrid: Cid.
- Pérez, Janet (1996). *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*. New York: Twayne.
- Riera, Carme (1988). *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Zapatero, Javier (2009). *El compromiso de la memoria: un análisis comparatista. Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Zymner, Rüdiger (2009). *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: Mentis.

Datos del autor:

Matei Chihaia es catedrático de Filología Románica en la Universidad de Wuppertal. Realizó sus estudios superiores en Literatura Comparada, Filologías Románicas y Filosofía en las Universidades de Munich y Oxford. Obtuvo la *venia legendi* en Filologías Románicas en 2006. Su último libro, "El efecto 'golem' en los tiempos del cinematógrafo" (Bielefeld 2011), va comentando textos de Gustav Meyrink, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández y Julio Cortázar. Campos de investigación: Narratología, historia de los medios de comunicación, literatura del siglo XX.